

## ABENSOUR, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998

Alain-Michel Rocheleau

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041448ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041448ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Rocheleau, A.-M. (2000). Compte rendu de [ABENSOUR, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998]. *L'Annuaire théâtral*, (28), 172-174. <https://doi.org/10.7202/041448ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

ABENSOURL, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998

Dans un ouvrage hybride de portée biographique, historique et de vulgarisation théorique, Gérard Abensour nous présente l'artiste (acteur, metteur en scène, professeur, directeur de théâtre, réalisateur de cinéma, etc.) et créateur prolifique que fut Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Les qualités et les défauts de cet être à la fois romantique et colérique, rêveur et

persifleur, son principal idéal (voué à la conception d'un théâtre populaire de conscientisation), ses positions théoriques (liées, notamment, au « théâtre de la convention »), de même que plusieurs questions fondamentales (d'ordre esthétique, théâtrologique, philosophique et sociopolitique), sur lesquelles l'artiste russe et ses contemporains se sont le plus souvent interrogés, se profilent adéquatement dans cette publication de 595 pages. Tout en s'inspirant d'études récentes et en se référant à de nombreux documents d'archives (lettres, témoignages, critiques de spectacles et autres), Abensour parvient à démontrer à quel point, par exemple, les principales mises en scène de Meyerhold ou, encore, ses nombreuses expériences sur le jeu corporel de l'acteur (dont le théâtre de recherche s'inspire abondamment) restent proches des préoccupations des créateurs d'aujourd'hui.

Dans la première partie qu'il consacre à la période 1896-1917, Abensour décrit avec soin le travail accompli au Théâtre artistique de Moscou, fondé par Vladimir Némirovitch-Dantchenko et Konstantin Stanislavski, et où Meyerhold fera son apprentissage du métier d'acteur de 1898 à 1902. Sa formation achevée, Meyerhold dirigera, à partir de 1904, la Société artistique de Tiflis, puis fondera avec Stanislavski, l'année suivante, un théâtre laboratoire (Le Studio théâtre, une filiale du Théâtre artistique), où il effectuera plusieurs « expériences », désormais fort connues, sur la *Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck : « Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, précise l'auteur, il est donné à des acteurs

professionnels de procéder à une expérience de laboratoire sans avoir à se soucier de l'objet utilitaire de l'entreprise » (p. 87). Dès 1906, tout en collaborant à plusieurs projets avec la Compagnie du Nouveau Drame de Tiflis, le Théâtre expérimental de Poltava et le Théâtre dramatique de Véra Komissarjevskaja, Meyerhold renouvellera le théâtre de son époque en montant des pièces symbolistes qualifiées d'« injouables », comme *Le miracle de saint Antoine* de Maeterlinck à nouveau et *Baraque de foire* d'Alexandre Blok. Délaissant le théâtre symboliste pour le drame lyrique, il explorera les « mythes fondamentaux de la civilisation occidentale » (p. 177) en réalisant, dans plusieurs théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, la mise en scène de nombreux opéras incluant *Tristan et Ysolde* de Richard Wagner (en 1909), *Boris Godounov* de Modeste Moussorgsky et *Elektra* de Richard Strauss (en 1913). Il « met aussi la dernière main à l'ouvrage théorique où il consigne ses idées sur son art et qui paraîtra en 1913 sous [le] titre laconique : *Du théâtre* » (p. 207), enseigne le jeu et la mise en scène au Studio, puis entreprend l'adaptation, au cinéma, du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (en 1915), de *L'homme puissant* de Stanislaw Przybyszewski (en 1916-1917) et de *Sortilèges des morts* de Fiodor Sologovb (en 1917), dans les studios de Tieman et Reinhardt à Moscou. À la même époque, Meyerhold s'occupera de la mise en scène d'œuvres nationales (dont *L'orage* d'Alexandre Ostrovski, *Le bal masqué* de Mikhaïl Lermontov et une trilogie d'Alexandre Soukhovo-Kobyline), pour lesquelles il donnera le meilleur de lui-même.

Abensour consacre la seconde partie à une période de la carrière de Meyerhold fort connue et étudiée : 1918-1932. Le lecteur y constate que l'atmosphère des théâtres impériaux, au lendemain de la révolution d'Octobre, n'a pas été de tout repos pour Meyerhold et ses collègues. Par exemple, après avoir monté, en 1918, la première pièce « soviétique », *Mystère bouffe* de Vladimir Maïakovski, puis après avoir été accusé en Crimée d'être un « thuriféraire du bolchévisme » (p. 288), Meyerhold, de retour à Moscou en 1919, est nommé directeur des théâtres et conseiller artistique du prestigieux Théâtre de la Révolution. Il cherchera alors à diffuser le plus largement possible sa conception d'un théâtre révolutionnaire, proclamera l'Octobre théâtral et participera à la fondation de l'Institut national d'art théâtral, puis du Théâtre de l'Acteur. C'est là qu'avec ses élèves il amorcera une réflexion des plus prolifiques sur le constructivisme scénique, en y créant *Maison de poupée* d'Henrik Ibsen, *Le cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, *La mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobyline, tout en faisant connaître une nouvelle technique de jeu (axée sur les mouvements rationnels et expressifs du corps de l'acteur, sur le calcul et la conscience du temps scénique), qu'il nommera la biomécanique<sup>1</sup>. À la fin de 1922, Meyerhold s'intéresse aux drames expressionnistes allemands, qu'il adapte au contexte de la révolution de 1917 ; et, dès 1924, aux tragi-comédies comme *Le mandat* de Nikolaï Erdman, qu'il monte quelques mois avant la présentation du *Revizor* de Nikolaï Gogol, au Théâtre national Meyerhold (1926-1938). Cette

dernière production provoquera l'indignation de la critique, qui l'accusera de pratiquer le « mysticisme » et d'abandonner le théâtre révolutionnaire. À l'aube des années 1930, alors que débute les grands procès en URSS (ceux des saboteurs de l'intelligentsia bourgeoise, puis des divers opposants au régime) et que la bureaucratie s'impose partout, « Meyerhold estime qu'il est de son devoir [...] de combattre ce fléau de la vie soviétique » (p. 409). Il monte alors deux pièces consacrées à ce phénomène, *Le coup de feu* d'Alexandre Bézémenski et *Les bains* de Maïakovski, et s'attire à nouveau de nombreux ennemis.

Ayant décrit le bouillonnement fertile des années 1920 dans l'existence de Meyerhold, Abensour consacre la dernière partie de sa publication à la décennie suivante. Le lecteur y apprend, entre autres, qu'après avoir erré de clubs en clubs (faute de local), fait des tournées dans les principales villes du pays et travaillé sans aucun soutien financier du gouvernement, le Théâtre national Meyerhold se voit attribué, en 1932, un local « provisoire », rue Tverskaïa. « Ce qui devait être une solution de fortune pour une année ou deux deviendra, par la force des choses, le dernier refuge de Meyerhold. Il y réalisera ses dernières mises en scène moscovites jusqu'à ce 8 janvier 1938 où il perdra tout, théâtre, troupe et possibilité de pratiquer son art » (p. 437). C'est là qu'en 1934 sera notamment présenté *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, spectacle à la suite duquel plusieurs reprocheront au metteur en scène de vouloir « faire la leçon aux hommes de pouvoir » (p. 450) et de tourner le dos au théâtre officiel. Tra-

vaillant dans des conditions de plus en plus difficiles, en ces années où l'étau se resserrera bien davantage encore autour du lui, Meyerhold aura à se défendre du « Meyerholdisme » (en 1936), puis à s'opposer publiquement au « réalisme socialiste » (proclamé comme modèle, par Gorki, et imposé à tous, par Idanov, en 1938). Accusé tour à tour « du péché de "formalisme" » (p. 452), d'appartenir au bloc des trotskistes de droite et d'être un agent au service de réseaux d'espionnage étrangers, il sera arrêté le 22 juin 1939, puis exécuté le 2 février 1940, à Moscou.

Cet ouvrage renferme d'innombrables recensements critiques des productions de Meyerhold, que le lecteur (spécialiste ou néophyte) saura apprécier. Le silence d'Abensour sur des données pourtant fort importantes, sinon essentielles (notamment la « passion » de Meyerhold pour le « cirque » et l'influence que celui-ci aura sur ses créations ; son travail de critique au *Vestnik Teatra*), ou encore, le laconisme de ses propos sur l'adhésion de Meyerhold au parti communiste, surprennent et déçoivent. Reconnaissons, cependant, qu'Abensour réussit, sans lourdeur ni hermétisme, à nous décrire Meyerhold comme le praticien d'une révolution permanente, dont chacun des spectacles fut un événement aussi bien esthétique que sociopolitique.

Alain-Michel Rocheleau

Université de la Colombie-Britannique

---

1. Pour plus de détails, voir la section PRATIQUES & TRAVAUX dans *L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps 1999).